books
NE
2053
Z85

DIE NIEDERLÄNDISCHE RADIERUNG

VON

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

CO
4-SoW

25.1

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dieniederlandisc00zoeg

KUNSTGESCHICHTE
IN EINZELDARSTELLUNGEN

BAND V

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL / DIE NIEDERLÄNDISCHE RADIERUNG

Printed in Germany

KUNSTGESCHICHTE IN EINZELDARSTELLUNGEN

FÜNFTER BAND

DIE NIEDERLÄNDISCHE RADIERUNG

VON

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL

HUGO SCHMIDT VERLAG MÜNCHEN

DIE NIEDERLÄNDISCHE RADIERUNG

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUM ENDE DES SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL

MIT 78 ABBILDUNGEN

NE
2053
Z85

HUGO SCHMIDT VERLAG MÜNCHEN

Copyright 1925 by Hugo Schmidt Verlag München
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung des Textes, vorbehalten

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL HUGO SCHMIDT

Druck: F. Bruckmann A. G., München

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Druckberichtigung:

Bogen 6, Seite 91, Bildunterschrift

„ 7, „ 112, Zeile 3 v. o.

muß Hackaert statt Haeckert lauten

Von den drei alten graphischen Vervielfältigungsverfahren, Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, ist die Radierung das jüngste. Die Anfänge der Holzschnittkunst gehen mindestens bis auf die Zeit um 1400 zurück, der Kupferstich tritt etwa 40 Jahre später auf, das Radierverfahren ist erst am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angewendet worden. Es ist, wie das Kupferstechen, aus der Übertragung eines bei der Metallbearbeitung schon lange bekannten Verfahrens entstanden. Waffenschmiede benützten bereits im 15. Jahrhundert die Ätzung zur Herstellung von Flächenornamenten auf Schwertklingen, Harnischen und Helmen. Sie deckten die Teile, die erhaben erscheinen sollten, durch eine widerstandsfähige Masse ab und vertieften die Zwischenräume durch Ätzung; oder aber sie entfernten die die ganze Fläche bedeckende schützende Schicht an einzelnen Stellen, die dadurch der Ätzflüssigkeit zugänglich wurden, um dann schließlich nach Beendigung der Arbeit das Metall wieder bloßzulegen: ein Verfahren, das genau dem der Radierung entspricht. Denn der Unterschied zwischen Kupferstechen und Radieren beruht darauf, daß beim ersteren die Linien mit dem Grabstichel unmittelbar in die Druckplatte gegraben werden, während sie beim letzteren durch die Ätzung entstehen. Das Drucken erfolgt auf die gleiche Weise, indem

nur die vertieften Stellen mit Farbe versehen und unter starker Pressung auf das Papier übertragen werden. Daniel Hopfer, einer der erwähnten Waffenarbeiter, hat wahrscheinlich schon vor 1510 in Augsburg das Ätzen von Metallplatten zum Zweck des Bilddrucks ausgenützt. Maler und Kupferstecher sind ihm bald gefolgt. Damit wurde aber die Grabstichelarbeit noch nicht verdrängt; es dauerte noch weitere hundert Jahre, bis sie dem neuen Verfahren zu weichen begann. Im 16. Jahrhundert wurde das Radieren im allgemeinen als ein bequemer, leicht zu handhabender Ersatz für das Stechen angesehen. Nur vereinzelten Künstlern gelang es, ihm eigentümliche, künstlerische Ausdrucksmittel zu entlocken. Zu ihnen gehört Dürer, der sich aber nach wenigen Versuchen wieder von dieser Arbeitsweise abwandte. Hans Sebald Beham und einige verwandte „Kleinmeister" vermochten, was sie sagen wollten, nur sehr unvollkommen mit den Mitteln der Radierung auszudrücken. Dagegen erreichte Albrecht Altdorfer in seinen Landschaftsradierungen bereits in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts Wirkungen, die im Kupferstich nicht möglich sind. Manche seiner Nachfolger nützten seine Errungenschaften weiter aus. Italien folgt auf Deutschland in einigem Abstande; im Lauf des Jahrhunderts entstehen dort einzelne Arbeiten in der neuen Technik, die die Blüte insofern vorbereiten, als die strenge Linienführung des Kupferstichs durch eine freiere, der Federzeichnung näherstehende Art ersetzt wird. Von Italien aus wird

Lucas van Leyden: Bildnis Kaiser Maximilians I. 1520

dieses Verfahren um die Jahrhundertmitte nach Frankreich verpflanzt.

In den Niederlanden hat Lucas van Leyden (1494 bis 1533) kurz nach Dürer und wahrscheinlich durch

ihn, den er 1520 in Antwerpen persönlich kennen lernte, angeregt, sich im Radieren versucht. Seine aus diesem Jahr datierten Arbeiten dürften die frühesten in seiner Heimat entstandenen sein. Die meisten von ihnen sind in kombiniertem Verfahren hergestellt: auf dem Bildnis des Kaisers Maximilian ist das Gesicht gestochen, das Beiwerk radiert, auf anderen Arbeiten ist mit dem Stichel die Ätzung an einzelnen Stellen ergänzt. Um so verfahren zu können, muß Lucas van Leyden technische Mittel gekannt haben, die seinen deutschen Zeitgenossen nicht zur Verfügung standen. Sowohl Daniel Hopfer, wie Dürer und Altdorfer benützten für ihre Radierungen Eisenplatten, die einer Bearbeitung mit dem Stichel nicht zugänglich waren. Lucas van Leyden muß als erster Kupferplatten verwendet haben. Damit eröffneten sich neue Möglichkeiten: feinere, gleichmäßigere Strichführung für die geätzte Arbeit und eben die Verbindung mit der Zeichnung unmittelbar auf der Platte, die für die weitere Ausbildung von entscheidender Bedeutung wurden. Für den Augenblick ergab sich aber insofern kein Vorteil, als der Zwang der reinen Ätzung, der bei Dürer und Altdorfer auf den Stil unverkennbaren Einfluß gewonnen hatte, ausblieb, und Blätter zustande kamen, deren Strichführung sich nicht wesentlich von der mit dem Stichel zu erreichenden unterschied.

Einzelne südniederländische Zeitgenossen Lucas van Leydens haben in den zwanziger und dreißiger Jahren die Radierung in beschränktem Umfange ausgeübt.

Lucas van Leyden: David im Gebet. 1520
(In der Größe des Originals)

So Jan Gossaert genannt Mabuse (um 1472 bis um 1533) in einem „Schmerzensmann", Dirk Vellert (tätig 1511—1540) in mehreren sehr reizvollen Genrefiguren, die auf das Vorbild der deutschen Kleinmeister hinzuweisen scheinen. In größerem Umfang wendeten sie der aus München gebürtige, in Mecheln

Dirk Vellert: Der Trommler und das Kind. 1525
(In der Größe des Originals)

tätige Nikolaus Hogenberg († 1539) in einer Folge „Einzug Karls V. in Bologna“ und in einer Reihe biblischer und mythologischer Szenen, und der ihm nahestehende Frans van Espleghem, genannt Crabbe († 1552), an. Der Geburtsort Hogenbergs weist wieder nach Oberdeutschland, als dem Ursprungsgebiet der Radierung.

Man kann die bisher genannten Künstler als Original-Graphiker, ihre erwähnten Werke als Original-Radierungen bezeichnen, wodurch ausgesagt wird,

Frans van Espleghem, gen. Crabbe:
Enthauptung Johannis des Täufers

sie hätten ihre Darstellungen eigens zum Zweck des Bilddrucks erfunden und selbst auf die Druckplatte gebracht. In den folgenden Jahrzehnten wird diese Art in den Niederlanden immer seltener. Es setzt sich der Gebrauch durch, Gemälde oder Zeichnungen berühmter Maler durch berufsmäßige Kupferstecher reproduzieren zu lassen, so daß deren Leistung mehr oder weniger eine handwerkliche wird. In großen Mengen entstehen technisch oft sehr hochstehende Kupferstiche, bei denen Erfindung und Ausführung verschiedenen Händen angehören. Auch die Radierung wird von Bilddruckern zu Reproduktionszwecken verwendet und zwar vor allem dort, wo die künstlerischen Ansprüche keine sehr hohen sind. Meist geht das Streben dahin, der Stichelarbeit, für die ein wohlfeiler Ersatz gesucht wird, möglichst ähnliche Wirkungen zu erzielen. Hier ist also die Entstehung eines eigentümlichen Radierstils nicht zu erwarten. Die Maler selbst haben nur noch selten Bilddrucke geschaffen, dann aber fast immer dem leicht zu handhabenden Radieren vor dem schwierigen und zeitraubenden Stechen den Vorzug gegeben. Gelegentlich vervielfältigen sie ihre eigenen Gemälde, wobei naturgemäß unmittelbarere Wirkung zustande kommt als bei Wiedergaben von fremder Hand. Das wenige, was an Originalgraphik bedeutender Künstler um die Jahrhundertmitte entsteht, ist radiert. Cornelis Anthonissen in Amsterdam (tätig etwa 1525—1555), Frans Floris in Antwerpen (1516—1570), der aus Haarlem gebürtige Hofmaler Karls V. Jan Vermeyen

(1500—1559), bei dem Einflüsse italienischer Radierkunst festzustellen sind, wären etwa zu erwähnen. Später treten auf Marcus Geeraerts der Ältere (geb. um 1520), der Tierdarstellungen und einen großen Stadtplan von Brügge schafft, der vornehmlich am Wiener Hofe tätige Bartholomäus Spranger (1546 bis nach 1627) und der berühmte Kupferstecher Hendrik Goltzius (1558—1617), der bald nach 1584 den Leichenzug Wilhelms von Oranien in einer zwölfblättrigen geätzten Folge herausgibt. Ein später Ausläufer dieser Richtung ist der in Leeuwarden tätige Pieter Feddes von Harlingen (1586—1634), der noch zwischen 1610 und 1620 in der Art des vorhergehenden Jahrhunderts arbeitet.

Wichtiger als die Werke dieser Figurenmaler sind die der Landschafter, die um die gleiche Zeit entstehen. Denn für die menschliche Gestalt blieb wie für das Bildnis die Stichelarbeit mit ihren klaren und schwellenden Linienzügen das gegebene Verfahren, während für die Landschaft, die Beweglichkeit und Leichtigkeit der Strichführung forderte, die Radiernadel allmählich das bevorzugte Mittel wurde. Tatsächlich bildet sich für dieses Gebiet schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Schule, entwickelt sich eine Manier, die sich von der der Stichelarbeit deutlich unterscheidet. Eine freiere Zeichenweise, die den zerrissenen Konturen des Laubes, dem Bröckligen alten Gesteins und Holzwerks, dem Zackigen verwitterter Felsen zu folgen vermag und dem flackernden Schattenspiel durch ungebundene Lagerung gerecht wird, zeich-

Hieronymus Cock: Landschaft mit Apoll und Daphne

Pieter Brueghel d. Ä.: Die Hasenjagd. 1566

net sie aus. Vor allem gelingt es, duftigen Fernen mit ihren lichten und zarten Umrissen Ruhe und Geschlossenheit zu verleihen. Es nähert sich die Radierung der Federzeichnung, was allerdings noch keinen streng aus der Technik entwickelten Stil ergibt, aber doch bis zu einem gewissen Grade Befreiung von der Nachahmung des Kupferstichs zeitigt. Bereits um 1550 schafft Hieronymus Cock (um 1510—1570) Ansichten aus seiner flämischen Heimat und aus Italien, die er mit mythologischen Figuren belebt, und reproduziert er ähnliche Arbeiten Pieter Brueghels des Älteren (um 1525—1569). Dieser selbst, der Cocks Schüler gewesen ist, hat 1553 zwei große Blätter in dessen Art und 1566 eine sehr viel freiere Hasenjagd geschaffen. In denselben Kreis gehört Cornelis Cort (1533—1578), der ebenfalls bei Cock gelernt und unter dessen Einfluß in seiner Jugend radiert hat, dann aber nach seiner Übersiedlung nach Italien im Jahre 1565 sich ganz dem Kupferstich zuwandte und einer der berühmtesten Reproduktionsstecher seiner Zeit wurde. Endlich ist hierher Hans Bol (1534 bis 1593) zu zählen, der auf kleinen Blättchen Landschaften mit biblischen oder sittenbildlichen Figuren zierlich und lustig darstellt. An Bol schließt sich Jacob Savery († 1602) an, der sein Schüler gewesen sein soll. In Italien radiert gegen Ende des Jahrhunderts Paulus Bril einige Landschaften in sehr viel freierer Weise, und in der Heimat setzen David Vinckboons (1568—1635) und Roelant Savery (1576—1625), Willem van Nieulandt (um 1584

Hans Bol: Eislauf
(Annähernd in der Größe des Originals)

bis um 1635) und Jan Brueghel der Ältere (1568 bis 1628) die Gattung am Anfang des folgenden fort. Etwa seit der Jahrhundertwende beginnt sich die nordniederländische Kunst von der südniederländischen entschieden zu trennen. Diese geht im Ganzen auf den alten Wegen weiter und erschließt sich zu der prachtvollen Blüte, die durch den Namen Rubens zu bezeichnen ist. Eine fast hundertjährige Bemühung um die Vereinigung nordischen Temperaments mit südlicher Form findet in ihm ihre Erfüllung. Für die Graphik gilt, daß in den südlichen Provinzen die Ent-

wicklung in den alten Gleisen weitergeht. Im Kreise Rubens' gelangt der Reproduktionsstich, wie er am Ende des 16. Jahrhunderts herrschte, zu seiner höchsten Vollendung. Was an Radierungen entsteht, ist Gelegenheitsarbeit. Peter Paul Rubens (1577–1640) scheint nur ein einziges Mal für eine „Heilige Katharina" zur Radiernadel gegriffen zu haben. Anthony van Dyck (1599—1641) hat gegen 1630 eine Reihe Blätter für seine Sammlung Bildnisse berühmter Zeitgenossen, die sogenannte „Ikonographie", geätzt. Sie stellen allerdings alles Gleichzeitige in Schatten, sind aber schließlich doch nur Vorarbeiten für die Ausführung mit dem Stichel. Die Bedingungen für die Entstehung dieser Meisterwerke ergaben sich offenbar daraus, daß van Dyck statt wie sonst den Stechern grau in grau gemalte Pinselskizzen als Vorlagen zu geben, bei einer Anzahl Bildnisse Freude daran fand, die Vorarbeit auf der Platte selbst zu machen. Er selbst hat seine Arbeit ursprünglich wohl nur als vorbereitende angesehen, wenn auch beim Schaffen ihm ungeahnte Möglichkeiten des Ätzverfahrens klar geworden sein mögen. Für den Auflagendruck konnte man auf die Mitarbeit der Stecher nicht verzichten und so wurde, was er eigenhändig geschaffen, von diesen überarbeitet und ergänzt. Die Drucke von den geätzten Platten zeigen eine sehr wechselnde Behandlung; je nach der Laune des Künstlers wurde nur der Kopf ausgeführt und alles andere in flüchtigen Umrissen angedeutet oder aber, wenn die Gewandbehandlung den Meister lockte, alles zu machtvoller Licht

Roelant Savery: Die Hirschjagd

Peter Paul Rubens: Die heilige Katharina

Anthony van Dyck: Bildnis Pieter Brueghels

Anthony van Dyck: Bildnis Joos de Mompers

Anthony van Dyck: Bildnis Lucas Vorstermans

Cornelis Schut: Die heilige Familie
(Annähernd in der Größe des Originals)

und Schatten, Farbe und Stofflichkeit genial erfassender Vollendung getrieben. Ohne eigentlich als druckreife Arbeiten gedacht zu sein, gehören van Dycks Radierungen zum Besten, das im 17. Jahrhundert entstanden ist. Was sonst an Radierungen von den flämischen Historienmalern geschaffen wurde, kommt neben diesen Bildnissen kaum in Betracht. Jan Thomas van Ypern (1617—1678), Theodor van Thulden (1606–1676), Erasmus Quellinus (1607 bis 1678) und einige andere haben gelegentlich zur Nadel gegriffen. Umfangreicher und bedeutender ist die Tätigkeit Cornelis Schuts (1597—1655), der zahlreiche sehr lebendige religiöse und mythologische

Jan Fyt: Zwei Ziegenböcke
(In der Größe des Originals)

Figurenstücke in freier und wirkungsvoller Strichführung, nicht ohne Anlehnung an italienische Vorbilder radiert hat. Von den Tier- und Stillebenmalern haben Jan Fyt (1611—1661) und Pieter Boel (1622 bis 1674) mehrfach Gegenstände aus ihrem Sondergebiet radiert; doch zeugen diese Blätter trotz aller Sicherheit der Zeichnung davon, daß das Technische ihren Verfertigern nicht geläufig war. Zu Bedeutung gelangen im Lauf des Jahrhunderts einige Landschafter, die die Weise des 16. Jahrhunderts im Sinne ihrer Zeit befreien und weiterbilden; unverkennbar aber ist, daß sie dabei Anschluß an die nordniederländische Kunst gesucht haben. Adriaen van Stalbemts (1580—1662) Arbeiten zeigen noch viel von

Adriaen van Stalbemt: Die Kirchenruine

Lukas van Uden: Weite Baumlandschaft

der Art des 16. Jahrhunderts, gehen aber in der Abtönung der Gründe und in der Kraft und Klarheit der Schattengebung ein gutes Stück darüber hinaus, was Meister wie Bol und Vinckboons geleistet haben. Lukas van Uden (1595—1672) hält sich häufig an Gemälde von Rubens und Tizian, hat aber auch einige Blätter nach eigenen Entwürfen geschaffen, die in der Leichtigkeit und Frische der Nadelführung weit über den anderen stehen. Einen Höhepunkt bilden in der Beherrschung der malerischen Mittel die Arbeiten Matthieu van Plattenbergs (um 1608—1660) und Lodewyck de Vadders (1605—1655). Die vollständige Auflösung des Zeichnerischen in ein duftiges Spiel von Licht und Schatten erreicht Ignatius van den Stock (tätig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) in seinen schön aufgebauten Baumlandschaften. Bereits ins 18. Jahrhundert ragen die Landschaften Jan Frans van Bloemens (1662—1749) und Abraham Genoels' (1640—1723), die den Einfluß italienischer Reisen und Zusammenhänge mit französischer Kunst zeigen.

Was die Blätter dieser Meister von denen des 16. Jahrhunderts unterscheidet, das Malerische, die Freiheit der Zeichenweise, die handwerkliche Sicherheit in der Anwendung der Ätzung, wird mit ganz anderer Entschlossenheit und weit sichtbarerem Erfolge in den holländischen Provinzen erreicht. Hier erwächst in dem neugegründeten Staat auch eine neue Kunst, die sich von der Überlieferung befreit und ihren eigenen Weg geht. Die Radierung wird rasch das bevorzugte

Lodewyck de Vadder: Das Dorf auf dem Hügel

(In der Größe des Originals)

Lodewyck de Vadder: Flußlandschaft

Ignatius van der Stock: Waldlandschaft nach Jacob Fouquier

Mittel für den Bilddruck und gelangt im Werk Rembrandts zur höchsten Blüte, die ihr überhaupt beschieden gewesen ist.

Die Anfänge liegen etwa an der Jahrhundertwende. Die meisten der späten Nachfolger Hieronymus Cocks sind um diese Zeit aus ihrer südniederländischen Heimat nach den nördlichen Provinzen ausgewandert. Das gilt von Hans Bol, der 1586 Antwerpen verließ, von Roelant Savery, der sich bald nach 1613 nach Amsterdam begab und auch von Nieulandt, der allerdings erst 1629 den anderen folgte. Besonders wichtig für die Überlieferung wurden Jacob Savery, der 1591, und David Vinckboons, der schon einige Jahre früher nach Amsterdam übersiedelte. Man darf sie mit ihren späteren Werken bereits zur holländischen Schule rechnen. Das bedeutet, daß sie die Landschaftsradierung dorthin verpflanzten, wo sie in der Folgezeit zu ihrer höchsten Blüte erwuchs. Sie selbst allerdings gelangen nicht viel über das hinaus, was im 16. Jahrhundert erreicht wurde. Den Stil ihrer Zeit aufnehmend, werden sie malerischer als ihre Vorgänger, bleiben aber in der Strichführung immer mehr oder weniger von der Federzeichnungsmanier oder der Stichelmanier abhängig. Vor allem können sie sich nicht von jener Art der kurzen, gleichmäßigen, grob geätzten Strichel und Häkchen freimachen, die die Arbeiten der vorhergehenden Zeit so gleichförmig und trocken erscheinen lassen. Die Entwicklung setzt in der Richtung ein, die einzelnen Striche schwächer oder stärker auszuprägen, sie in größeren Zügen zu

führen und dadurch einen lebendigen Wechsel der Ausdrucksmittel zu erreichen. Technische Mittel, wie die Verbesserung des die Platte bedeckenden Ätzgrundes, sorgfältigere Handhabung der Ätzung waren offenbar daran ebenso beteiligt wie künstlerisches Feingefühl, das mit steigender Schätzung und häufigerer Anwendung des Radierverfahrens erwachte. Förderung ergab sich auch dadurch, daß das neue Verfahren in Wettbewerb mit dem alten der Stichelarbeit trat und die Differenziertheit, die diesem durch lange Ausbildung geworden war, mit ihren eigenen Mitteln erreichen sollte. Gelegentlich gehen die Radierer so weit, das feine Ausklingen der gestochenen Linie nachzuahmen; ist das auch insofern ein Abweg, als es den Gegebenheiten der Technik widerspricht und dadurch die Entwicklung aufhält, so führt es doch zur Besinnung über das, was in der Radierung mit den ihr eigentümlichen Mitteln zu erreichen ist.

Deutliche Ansätze zu Neuem zeigen schon die in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenen Figurenblätter des Gerrit Pietersz (1566 bis vor 1616), der die Vorteile des Radierverfahrens, Leichtigkeit und Beweglichkeit, ausnützend, den gleichzeitigen Stechern im Reichtum und Schwung der Linienführung gleichzukommen trachtet, in Licht- und Schattenwirkung, in der Zartheit des einzelnen Striches und in der Auflösung aller Härte seinen eigenen Weg geht. Ein vereinzeltes Blatt des Kupferstechers Jacob de Gheyn des Älteren (1565—1629) tritt als Vorbote der neuen Landschaftskunst auf. Unmittelbar auf

seine Arbeiten folgen die des Simon Frisius (um 1580 bis vor 1628), die den Aufschwung der Landschaftsradierung im 17. Jahrhundert einleiten. Frisius verleiht dem Strich Differenziertheit in Feinheit und Stärke und strebt bald danach, den langen geschwungenen Zügen des Stichels nahe zu kommen, bald auch, eine herbere, neue Linienführung zu gewinnen. Klare Gegenüberstellung lichter und beschatteter Teile wird erreicht. Seine Errungenschaften bildet eine Reihe gleichaltriger oder wenig jüngerer Künstler aus wie Werner van den Valckert (um 1580 bis um 1630), der etwa seit 1612 Bildnisse und Figurenstücke, und der ihm nahestehende Jan Lys (um 1570—1629) der einige mythologische und sittenbildliche Darstellungen radiert. Hierher sind auch die Frühwerke des jüngeren Jakob de Gheyn (geb. 1596) zu rechnen, dessen historische und allegorische Einzelfiguren in einer merkwürdig phantastischen Weise in weite, sich bauschende Gewänder gehüllt sind.

Besonders sind zwei Künstler zu nennen, die nicht nur die Entwicklung ein ganzes Stück vorwärts treiben, sondern auch Dinge von einer eigentümlichen herben Schönheit hervorbringen: Willem Buytewech (um 1585 bis um 1626) und Esaias van de Velde (um 1590—1630). Was ihre Arbeiten von denen der meisten Zeitgenossen unterscheidet, ist einesteils der Fortschritt von der plastisch-zeichnerischen Modellierung zu einer freien mehr flächig-malerischen und die Verwendung von Licht und Schatten als selbständigen Bildelementen, andernteils die Unmittelbar-

Simon Frisius: Blick auf ein Gehöft

Willem Buytewech: Das Liebespaar

keit und Lebendigkeit des Naturstudiums. Sowohl in ihren Landschaften wie in ihren zeitgeschichtlichen und sittenbildlichen Figurenstücken spricht sich das Streben nach sachlicher Schilderung aus. Sie vermeiden historische Darstellungen ganz oder bilden sie ins Sittenbildliche um. So werden sie die Begründer des

Willem Buytewech: Bathseba, Davids Brief lesend

eigentümlichen holländischen Bilddrucks, der die gleichen Wege geht wie die Malerei. Der Stil der Radierung befreit sich bei ihnen im Lauf ihrer Entwicklung von den Anklängen an den Kupferstich einerseits, die Federzeichnung andererseits; von der Anlehnung an deutsche oder italienische Vorbilder halten sie sich frei. Buytewech ist vom Kupferstich ausgegangen und hat in früheren Arbeiten noch häufig das kombinierte Verfahren angewendet, dann aber in

Esaias van de Velde: Die quadratische Baumlandschaft

steigendem Maße die Möglichkeiten der Ätzung auszunützen gelernt. Etwa 1614 ist für ihn das entscheidende Jahr. Von da an wird seine Zeichenweise beweglicher, bildet sich ein entschlossener Radierstil. Von seinen letzten Arbeiten ist bereits eine Brücke zu denen des jungen Rembrandt zu schlagen. Buytewech hat eine Folge Landschaften geschaffen, die in der zierlichen Strichführung von ganz eigener Frische ist. Vor allem aber ist in seinen Blättern mit modisch gekleideten Kavalieren und Damen die Wiedergabe

Esaias van de Velde: Gesellschaft im Freien

weltmännischer Bewegungen und Gebärden, die Schilderung der Trachten und Sitten von besonderem Reiz. Esaias van de Velde ist etwas jünger. Sein frühestes Blatt trägt die Jahreszahl 1614 und ist eine zwar noch unreife, aber durchaus zielbewußte Arbeit in der Art Buytewechs. Es folgen zahlreiche weitere, die Jahreszahlen bis 1624 tragen. Meist sind es Landschaften, die zu Folgen zusammengefaßt sind und bestimmte, genau bezeichnete Gegenden darstellen; nicht mehr berühmte Stätten, sondern schlichte Dörfer, Felder und Wälder aus der Heimat des Künstlers. Feinheit

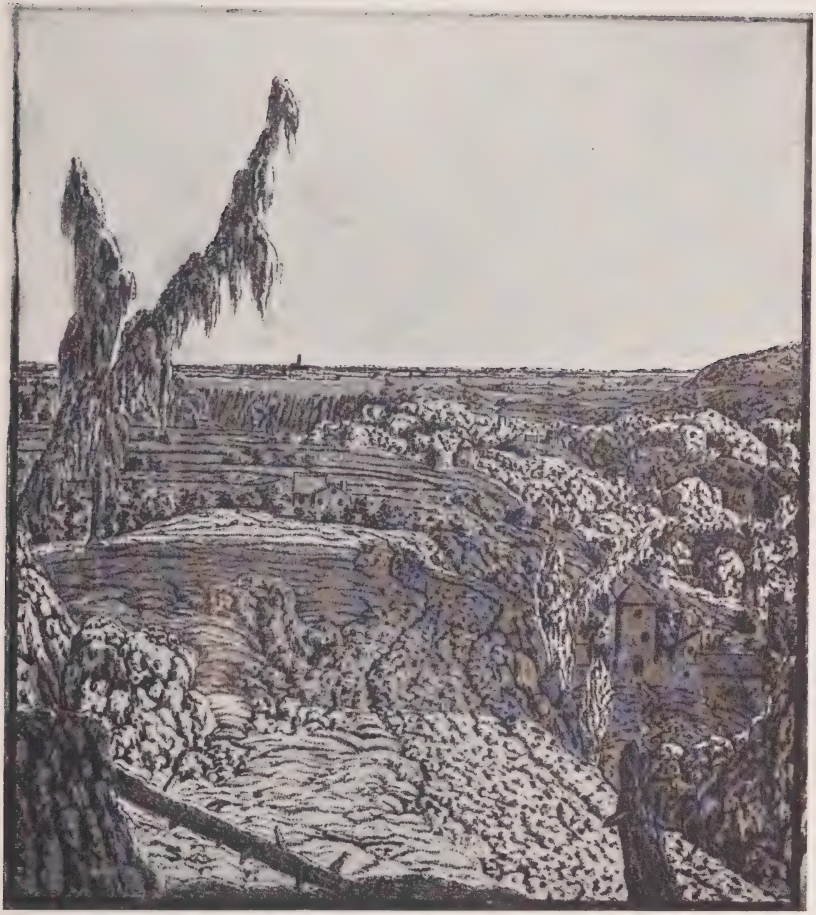
und Zierlichkeit der Zeichnung paart sich in ihnen mit Weiträumigkeit und Luftigkeit. Besonders hübsch ist eine tafelnde Gesellschaft im Freien, auf der Kavaliere und Damen mit gezierter Steifheit bei Wein und Pasteten sich unterhalten. Etwas von der Naivität primitiver Kunststufen ist dieser Zeit eigen; es ist, als hätte man noch einmal begonnen, die Welt des Darstellbaren zu entdecken, nachdem italienisches Vorbild, alte Tradition und schulmäßiges Können allzulange den Blick in das Leben der Gegenwart und die Natur der Heimat verschleiert hatten.

In diesen Kreis gehört auch Jan van de Velde (um 1593 bis nach 1641), der, ausschließlich Graphiker, eine sehr große Anzahl Landschaften und Figurenstücke hinterlassen hat. Sehr viel fruchtbarer als sein Bruder Esaias, dem Geschmack eines großen Publikums weit entgegenkommend, erreicht er jenen an Feinheit der Zeichnung und Lebendigkeit der Naturschilderung nur selten. Er überarbeitet seine Platten weitgehend und ganz in der alten Art mit dem Stichel, wodurch sie etwas Kaltes und Hartes bekommen. Häufig benützt er fremde Vorlagen, besonders solche seines Bruders und Buytewechs. Nachtstücke, die er im Anschluß an den Elsheimer-Stecher Hendrik Goudt geschaffen hat, sind für die Ausbildung des Helldunkels in der Radierung von Bedeutung. Ein anderer Radierer dieser Generation, Moses van Uytenbroeck (vor 1590—1648), setzt antike und biblische Gestalten in idyllische Landschaften und gelangt in den zwanziger Jahren zu hübschen Leistungen. Auch

Jan van de Velde: Der Monat Juli (1616)

in seinem Werk lassen sich Beziehungen zu Elsheimer einerseits, zu Rembrandt andererseits erkennen. Endlich wäre Pieter Molyn (1595—1661) zu nennen; seine 1626 geschaffenen Landschaften sind schlichte und klare Schöpfungen von abgewogener Haltung, die zum Besten gehören, das diese Zeit hervorgebracht hat.

Eine besondere Stellung nimmt in mehr als einer Hinsicht Herkules Seghers (um 1590 bis um 1640) ein. Er scheint ein Grübler gewesen zu sein, der, von der Landschaft des 16. Jahrhunderts ausgehend, seinen eigenen Weg suchte und bei den Zeitgenossen wenig Anerkennung erntete. Sein Streben ging dahin, Radierungen durch Farbe oder doch durch tonige Flächen zu bereichern. Dabei kamen allerdings keine wirklichen Farbdrucke zustande. Meist hat er auf getöntes Papier gedruckt und die Farbe des Papiers auch für den Druck gewählt, wobei er mehrfach zur Verstärkung des Grundtons Teile der Platte mit ganz leichten Strichlagen bedeckte oder auch beim Drucken durch Herauswischen der Farbe aus den tief geätzten Linien die Abstufungen vermehrte. Die wenigen, wirklich mehrere Farben zeigenden Blätter dagegen sind nachträglich mit der Hand koloriert. Von früheren bemalten Drucken unterscheidet sie der Sinn für malerische Farbwerte und der erlesene Geschmack des Künstlers, der offenbar die Arbeit nie Gehilfen überließ. Seghers' Radierkunst zeigt völlige Freiheit und Sicherheit, wie sie vor ihm keiner erreicht hat. Auffallend ist, daß er Hell und Dunkel bereits flecken-



Herkules Seghers: Die hügelige Landschaft
(In der Größe des Originals)

haft verteilt und alles Nur-Zeichnerische überwindet. Seine felsigen Berglandschaften, mächtigen Baumgruppen und verwachsenen Ruinen sind erfüllt von einer düsteren Stimmung. Die Unmittelbarkeit der Wirkung wird gesteigert durch das scheinbar Formlose des Aufbaus und Ausschnitts. In der Stärke des Naturgefühls stehen sie ganz außerhalb des Strebens seiner Altersgenossen; erst Rembrandt hat hier angeknüpft und diese Linie zur Höhe geführt.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606—1669) gehört als künstlerische Persönlichkeit zu jenen ganz wenigen Großen, die über alle Zeiten und jede Wandlung des Geschmacks hinweg Gipfelpunkte bleiben. In der Geschichte der graphischen Kunst nimmt er für die Radierung eine Stelle ein, wie sie für den Kupferstich und den Holzschnitt Dürer gehört. Er steht außer allem Vergleich. In der Entwicklung der niederländischen Graphik insbesondere erlangt mit seinem Schaffen der Bilddruck seit Lukas van Leydens Zeit zum erstenmal wieder eine Geltung, die ihn gleichberechtigt neben die Malerei stellt. Die Radierung erhebt sich durch ihn aus den zaghaften Ansätzen der vorhergehenden Zeit seit etwa 1630 zu ihrer höchsten Blüte. Der Sieg über die Stichelarbeit wird mit einem Schlage errungen und durch das ganze 17. Jahrhundert bewahrt.

Der vollständige Umschwung, den Rembrandt herbeiführt, spricht sich schon darin aus, daß die Reproduktion eigener oder fremder Vorlagen fast ganz verschwindet. Rembrandt hat nur ausnahmsweise eigene,

Herkules Seghers: Die bemooste Tanne

nie fremde Gemälde für seine Radierungen benützt. Die Fülle der künstlerischen Erlebnisse, die ihn erfüllte, mußte jede ältere Fassung beim Entstehen eines neuen Werkes verdrängen. Seine Arbeiten auf der Kupferplatte sind immer eigens und neu erfunden und von Anfang an für die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verfahrens gedacht. Willkürlich die Mittel zu vertauschen, wie es jede reproduzierende Kunstübung vermag, war für ihn von vornherein unmöglich. Was Rembrandt gerade zu dem Druckverfahren der Radierung getrieben hat, ist nicht schwer zu sagen. Das Malerisch-Gelöste, das seine Kunst bezeichnet, der Schimmer gebrochen flutenden Lichtes, das Unbestimmte der im Halbdunkel auftauchenden Dinge, waren mit den Mitteln der Stichelarbeit, die durch Klarheit und Festigkeit sich auszeichnen, nicht zu gestalten; der Holzschnitt, wie er als eine Kunst der reinen, starren Linie überliefert war, konnte solche Wirkungen erst recht nicht hergeben. Denn nicht auf deutliche plastische Wiedergabe oder die strenge lineare Umschreibung, nicht auf die Tastbarkeit der Körper oder die konstruierte Tiefenwirkung kam es ihm an, sondern auf die Darstellung von Hell und Dunkel als selbständiger Ausdrucksmittel, auf die Gestaltung des Raumes in malerischem Sinne. Die Kontur löst sich bei ihm auf; es wird aus der mit Übergängen arbeitenden, vertreibenden Modellierung ein Nebeneinandersetzen heller und dunkler Flecken. Es herrscht das Stilgefühl seines Malwerks auch in den Radierungen.

Herkules Seghers: Die Flußniederung

Die reine Ätzung bleibt ein Ideal, das schwer zu erreichen ist. Zu allen Zeiten haben Radierer andere Hilfsmittel bei der Vollendung der geätzten Platte herangezogen. Im 16. Jahrhundert wurde bereits von Lucas van Leyden und seinen Nachfolgern die Stichelarbeit mit der Ätzung verbunden, nicht nur, um Teile ganz in der älteren Technik auszuführen, sondern auch zur Ergänzung einzelner Stellen. Rembrandt hat in seiner Jugend versucht, ohne dieses Hilfsmittel auszukommen. Später hat auch er den Stichel zur Vollendung der Arbeit verwendet, allerdings in ganz anderer Weise als seine Vorgänger, indem er die mit ihm gezogene Linie in ihrem ganzen Charakter der geätzten anzupassen versuchte. Vor allem aber hat er ein vorher selten angewendetes Verfahren ausgestaltet, das der Kaltnadelarbeit, die darin besteht, mit einer kräftigen Radiernadel unmittelbar auf die Kupferplatte zu zeichnen. Die Vorteile dieser Arbeitsweise sind große: die so hergestellte Linie verbindet sich weit besser mit der geätzten als die Stichellinie; sie ist beweglicher, weniger starr und sauber, und darin der geätzten verwandt. Anfangs nur aushilfsweise verwendet, gewinnt die Kaltnadelarbeit später größere Bedeutung und drängt die geätzte Linie immer mehr zurück. Damit ist ein ganz neues Ausdrucksmittel gewonnen, das von der Gebundenheit der Stichelarbeit frei ist und andererseits nicht den Zufälligkeiten der Ätzung unterliegt. Gleich weit entfernt von der metallischen Härte der einen und von der mechanischen Trockenheit der anderen, vereinigt die geritzte Linie

Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis. 1629

ungebundenen Verlauf mit weicher Saftigkeit, die durch den Grat des seitlich der Vertiefungen emporgetriebenen Metalls hervorgerufen wird.

Rembrandts Kunst umfaßt die ganze Breite des Darstellbaren. Religiöse und historische Begebenheiten, Bildnisse und sittenbildliche Vorwürfe, Landschaften und Innenräume finden sich in seinem Werk. Es

Rembrandt van Rijn:
Der Bettler mit der Glutpfanne
(In der Größe des Originals)

fehlen nicht Darstellungen von Tieren und unbelebten Gegenständen, wenn er sie auch selten um ihrer selbst willen wiedergibt, weil die bloße Abschrift des Sichtbaren ihn nicht reizt. Alles, was er angreift, wird im Tiefsten beseelt und durchgeistigt. Die alten biblischen Geschichten erhalten einen neuen menschlichen Sinn, der alles Lehrhafte und Erstarrte verdrängt und die heiligen Gestalten in ungeahnter Weise zu neuem Erlebnis formt. Das Bildnis wird in einem Maße zur Schilderung des Persönlichen, daß buchstäbliche Ähnlichkeit der Gesichtszüge nur noch Mittel zum Zweck der Charakter- und Geistesschilderung ist. Die Landschaft erhebt sich aus der mehr oder weniger getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit zu einer Umdichtung, die Hell und Dunkel, Bildanordnung und Linienführung in den Dienst einer bewußt und tief gefühlten Stimmung stellt. Jede menschliche Erscheinung aus der Welt des Künstlers wird mit warmer

Liebe zu ihrem Wesen, seherischer Einfühlung in das Schicksal ihres Daseins erfaßt.

Rembrandt hat die Radierkunst von vornherein und bereits bei seinen ersten noch jugendlich-befangenen Arbeiten auf einen neuen Standpunkt gebracht. Alle jene grundsätzlichen Unsicherheiten, die seine Vorgänger unter dem Einfluß der Grabstichelarbeit nie ganz überwanden, haben ihn kaum berührt. Er entwickelt aus den Bedingungen der selbständig gewordenen Technik einen ihr eigentümlichen Stil. Vollständige Freiheit der Strichführung zeichnet bereits das 1629 entstandene große Selbstbildnis des Dreiundzwanzigjährigen aus, wenn es auch mehr einer Federzeichnung als einer Radierung zu ähneln scheint. Etwa fünf Jahre später wird die Meisterschaft erreicht; ungebunden und doch durch die Darstellungsmittel bedingt, umreißt die Nadel die Dinge und legt in bezeichnenden Strichelungen Licht und Schatten über sie. Der einzelne Strich hat noch sein eigenes Leben; aber ein Blick auf älterer Künstler Arbeiten läßt schon Rembrandts Bereitschaft erkennen, die schöne Linie höheren Zwecken zu opfern. Am Anfang stehen Köpfe und studienartige Einzelfiguren. Die Bemühung um den seelischen Ausdruck bleibt noch häufig am Äußerlichen haften, sei es, daß beim Bildnis jede Runzel, jedes Härchen wiedergegeben wird, oder daß bei Bettlerfiguren die phantastische Zerfetztheit der Bekleidung gar zu sehr betont ist. Aber immer sind solche Bilder inneren Leidens und äußeren Elends mit tiefem Mitgefühl erfaßt, das keine Verachtung kennt. So

Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit Saskia. 1636
(Annähernd in der Größe des Originals)

stehen Rembrandt Gestalten von starker Gefühlsbetonung zur Verfügung, als er es unternimmt, religiöse Darstellungen zu radieren. Schon in den dreißiger Jahren gelingen ihm Blätter dieser Art, die Höhepunkte in seinem Schaffen bedeuten. Neben Zeichnung und Lichtführung bemüht er sich bald um die Wiedergabe der Farbe und Oberfläche der Dinge. Besonders in einigen Bildnissen gelingt es ihm, Bekleidung und

Rembrandt van Rijn: Abraham Isaak liebkosend
(In der Größe des Originals)

Körperteile in dieser Hinsicht zu beschreiben. Gegen Ende der dreißiger Jahre faßt er die Dunkelheitsunterschiede der Farben so sicher, daß man glaubt, genaue Angaben über ein tiefrotes Samtbarett, einen

dunkelblauen Tuchmantel, ein schimmerndes Brokatgewand ablesen zu können.

Das erste Jahrzehnt Rembrandtscher Kunst ist durch einen Überschwang bestimmt, der zu lautem Geschehen drängt. Theatralisches kommt leicht in das Gebaren der Figuren und in die Anordnung des Ganzen; eine Vorliebe für Exotisches und irgendwie Ungewöhnliches drängt sich gelegentlich vor. Die vierziger Jahre bringen Befreiung von diesem jugendlichen Ungestüm. Das Geschehen wird mehr in den Menschen hineinverlegt; die Gebärden werden verhaltener und inniger, das Ganze stiller, konzentrierter. Die Ausdruckskraft der Linie wächst, indem sie schlicht und abkürzend geführt wird und Bezeichnendes eindeutig erfaßt. Oft genügen wenige Andeutungen, um eine Figur lebendig heraustreten zu lassen, wo früher ausführliche Beschreibung nötig war. In diese Zeit fällt die Eroberung der Landschaft, die bis dahin nur in den Hintergründen ohne rechte Teilnahme notdürftig zusammengestellt oder phantastisch aufgebaut ist. Anfangs noch unsicher, besonders in der Gestaltung des Vordergrundes, erlangt Rembrandt 1643 in der großzügigen „Landschaft mit den drei Bäumen“ volle Beherrschung und Belebung des Gegenstandes und eine Tiefenwirkung von größter Überzeugungskraft. Starke Gegensätze von Hell und Dunkel sind verwendet; der Wetterwechsel ist dramatisch ausgedeutet, ein Bildaufbau von mächtiger Größe gelungen. In anderen Blättern sind ganz schlichte Vorwürfe behandelt. Oft genügen wenige geschwungene Linien, um den Vor-

Rembrandt van Rijn: Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643

Rembrandt van Rijn: **Christus lehrend u**

Kranke heilend (das Hundertguldenblatt)

Rembrandt van Rijn: Bildnis des Jan Six. 1647

dergrund, einige langgezogene, um den weiten Blick in die Ferne festzuhalten. Besonders Landschaften in hellem, schattenlosem Mittagslicht sind in der Einfachheit und Ausdrucksfähigkeit der zeichnerischen Mittel von einer fast unbegreiflichen Beredsamkeit. Bei allen Aufgaben beschäftigt ihn, der die Welt des Sichtbaren

Rembrandt van Rijn: Männlicher Akt. 1646

Rembrandt van Rijn: Die Landschaft mit der saufenden Kuh

jetzt voll beherrscht, Aufbau und bildmäßige Gestaltung. Er sucht nach Ausgleich und Klarheit. Es drängt ihn zum Malerischen im eigentlichen Sinne und zu dem, was die Kunst auf der Fläche in ihrer letzten Ausbildung erreichen kann. Nicht mehr die menschliche Gestalt an sich oder die Dinge in ihrem körperlichen Dasein sind Aufgabe, sondern Raum, Luft und Licht. So kann es geschehen, daß selbst bei Bildnissen die Persönlichkeitsschilderung über dem Streben, die Figur in den Raum eingehen zu lassen, vernachlässigt wird. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet das berühmte „Hundertguldenblatt“, eine zusammenfassende Darstellung des Wirkens Christi als Lehrer und Helfer. Große Massen von Hell und Dunkel gliedern

Rembrandt van Rijn: Der Kanal mit den Schwänen. 1650

hier den Raum, fassen die Menge der Menschen zu Gruppen zusammen, verdeutlichen Vorgang und Stimmung. Die Zeit, in der dieses Werk entstand, etwa das Jahr 1650, bezeichnet aber eine neue entschiedene Wendung in Rembrandts Schaffen. Beherrschte die dreißiger Jahre der Trieb, die Welt zu erkennen und sprechen zu lassen, die vierziger Jahre das Streben, die Fülle der Erscheinungen zu ordnen und den malerischen Gesichtspunkten der Raumgestaltung und Lichtführung dienstbar zu machen, so bedeutet das letzte Jahrzehnt der bis 1661 reichenden Radiertätigkeit eine erneute reife Durchdringung jeder Darstellung mit tiefem Gefühl. Alles, was ihm in der vorhergehenden Zeit noch ein Problem war,

Rembrandt van Rijn: Bildnis Clement de Jonghes. 1651

löst sich in einer unsagbaren Schlichtheit und Eindeutigkeit. Das gilt sowohl vom Bildaufbau wie von der Zeichnung, die mit sparsamsten Mitteln auskommt. Das gilt auch vom Gegenständlichen, das auf die notwendigsten Andeutungen beschränkt wird. Vor allem

Rembrandt van Rijn: Die Anbetung der Hirten

gilt es vom Ausdruck der Figuren, von dem, was über ihre seelische Einstellung mitgeteilt wird. Wenige Töne durchklingen die Erzählungen dieser Spätzeit; sie sind aber von einer solchen Reinheit und Stärke, einem so innigen Zusammenklang, einer so klaren Durchführung, daß Reichtum und Tiefe wunderbar aus ihnen klingt. Der fünfzigjährige Meister geht vom Erlebnis in seiner ganzen Weite aus, schaut alles in einer Vision, so daß entscheidend nicht mehr Eindrücke der Außenwelt und formale Fragestellungen, sondern die Auswirkung der Persönlichkeit in ihrer Größe ist.

Überblickt man das Gesamtwerk des Radierers Rembrandt, so fällt die unerhörte Vielfältigkeit der zeich-

Rembrandt van Rijn: Die Kreuzabnahme bei Fackelschein
1654

nerischen Mittel auf, die ihm zur Verfügung standen. Zu allen Zeiten seines Lebens hielt er sich von der Einstellung auf eine bestimmte Zeichenweise frei. Je nach der gewählten künstlerischen Aufgabe begnügt

Rembrandt van Rijn: Christus am Ölberg
(In der Größe des Originals)

er sich mit andeutenden Umrissen, die die weiße Fläche nur gliedern und sie rein sprechen lassen, oder füllt er das Ganze mit Strichlagen. Eine unendliche Reihe verschiedener Stufen der Ausführlichkeit scheint sich zu ergeben. Äußerste Kühnheit erlaubte es ihm, auf dem gleichen Blatt verschiedenartigste Behandlungs-

Rembrandt van Rijn: Das Kolf-Spiel. 1654

weise zu vereinigen, in hellbeleuchteten Teilen nur anzudeuten, in verschatteten die Zeichnung zu häufen, und mitten in eine ganz in Licht aufgelöste Stelle einen bis ins Einzelne ausgeführten, nun stark farbig wirkenden Fleck zu setzen. Die Nadelführung selbst kennt kein System. Lange und kurze Striche durchkreuzen und verschränken sich regellos, Zickzacklinien wechseln mit geschwungenen Lagen, ständig ändert sich die Richtung des Linienzuges, der bald parallel, bald strahlenförmig, oder überhaupt ohne nachprüfbare Ordnung verläuft. Den berufsmäßigen Stechern der Zeit, die sich ein sorgsam ausgebildetes System der Zeichnung und Schraffierung geschaffen hatten, muß dieses Verfahren als absolute Barbarei erschienen sein. Daß es über ihre Arbeitsweise den Sieg davontragen mußte, hat seine Gründe in der allgemeinen

Rembrandt van Rijn: Bildnis des Goldschmieds Jan Lutma
1656

Stilentwicklung, die vom Abgewogenen, plastisch und zeichnerisch Gefestigten, zum Bewegten, malerisch und fleckenhaft Verschwimmenden, drängte. Aber daß im Augenblick dieser allgemein einsetzenden Stil-

Jan Livens: Kopf eines alten Mannes
(In der Größe des Originals)

wende eine Persönlichkeit von der Größe Rembrandts die Geschicke des Bilddrucks in die Hand nahm, hat der Radierkunst dieser Zeit zu einer tieferen und überzeitlichen Bedeutung verholfen.

Von den zahlreichen Schülern und Nachahmern Rembrandts haben manche ebenfalls Radierungen geschaffen. Jan Livens (1607—1674), etwa dem Meister gleichaltrig und wie er ein Leydener Kind, hat sich in seiner Jugend parallel zu ihm entwickelt. Figuren-

Ferdinand Bol: Das Opfer Gideons

stücke und Köpfe aus der Zeit um 1630 geben Zeugnis davon, daß sie einander gegenseitig Anregungen gegeben haben müssen. 1634 ist Livens nach Antwerpen gezogen, wo er ganz unter den Einfluß van Dycks geriet. In seinen frühen Radierungen kommt

Ferdinand Bol: Männliches Bildnis

er Rembrandt oft so nahe, daß man über die Zuschreibung einzelner Blätter an den einen oder den anderen zweifelhaft sein kann. Die Entwicklung der beiden Künstler aber führte sie weit auseinander: während

Salomon Koninck: Kopf eines alten Mannes. 1628
(In der Größe des Originals)

der eine immer höher in seiner künstlerischen Entfaltung stieg, ist der andere nie über seine Anfänge

hinausgekommen. Sehr viel später schließt sich Ferdinand Bol (1616—1680) Rembrandt an, in dessen Werkstatt er 1640 eintritt. So wirken auf ihn bereits die Radierungen aus den vierziger Jahren, wobei sich allerdings die Kraft und Tiefe des Lehrers beim Schüler in Gefälligkeit verwandeln. Trotzdem kann Bol mit seinen besten Arbeiten noch neben Rembrandt bestehen. Neben diesen beiden kommen die anderen Mitglieder des Schülerkreises kaum in Betracht, teils weil sie nur selten zur Radiernadel griffen wie Geerbrandt van Eeckhout (1621—1674) und Salomon Koninck (1609—1656), teils weil sie wie Jan Gerrit van Vliet (tätig etwa 1630—1640) und Pieter de Grebber (um 1600—1653) künstlerisch weit hinter jenen zurückbleiben. Merkwürdig ins Bizarre umgebildet wurde der Stil des Meisters durch Pieter Rottermond (tätig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts), der Bildnisse und religiöse Darstellungen radierte. Ein später Ausläufer der Schule ist Carel de Moor (1656—1738), der bis weit ins 18. Jahrhundert die Tradition fortsetzt und besonders in einigen Bildnissen Hervorragendes leistet.

Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts zeigt eine starke Neigung zur Spezialisierung. Das gilt ebensowohl für die Malerei wie für den Bilddruck, die von den gleichen Künstlern ausgeübt werden. Rembrandt ist der einzige, der die ganze Welt des Darstellbaren umfaßt; seine Zeitgenossen legen sich auf bestimmte Gebiete fest, die sie nur gelegentlich über-

Carel de Moor: Bildnis Jans van Goyen

schreiten. Zu hervorragender Ausbildung gelangen besonders das Sittenbild, die Landschaft und das Tierstück. Das Bildnis tritt zurück und bleibt in der Hauptsache den Stechern vorbehalten, die die Ätzung nur aushilfsweise verwenden. Das Stilleben jeder Art

Adriaen van Ostade: Die Scheune. 1647

findet nur ausnahmsweise Eingang in die Radierkunst; ohne Farbe war es offenbar für jene Zeit nicht gestaltungsfähig.

Des bäuerlichen Sittenbildes hat sich Adriaen van Ostade (1610—1685) bemächtigt. Seine frühesten radierten Arbeiten dürften nicht lange vor der Mitte der vierziger Jahre entstanden sein, in einer Zeit, da er als Maler auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand und die Errungenschaften Rembrandts bereits übernommen hatte. Auch als Radierer scheint er von jenem beeinflußt worden zu sein. Die ganz ungebundene Strichführung seiner frühen Arbeiten ist ohne Rembrandts Vorgang nicht denkbar. Auch er über-

Adriaen van Ostade: Der Familienvater. 1648
(Annähernd in der Größe des Originals)

geht die geätzte Platte mit der kalten Nadel und dem Stichel, wenn er auch darin nie so weit geht wie Rembrandt.

Ostade ist ein Zeichner von unfehlbarer Sicherheit.

Adriaen van Ostade: Der Angler auf der Brücke

Er breitet das Vielerlei seiner Darstellungen mit feinstem Gefühl aus und schafft Kompositionen, denen Klarheit und Abgewogenheit eigen sind. Er ist seiner Sache immer sicher gewesen und hat sich nicht auf Gebiete gewagt, die ihm versagt waren. So hat er es in seiner erdgebundenen Beschränktheit zur vollen Meisterschaft gebracht. Etwa zwischen 1645 und 1655 entstehen seine feinsten Arbeiten, die in der Ungebundenheit des Striches, der malerischen und tonigen Wirkung den Vergleich mit denen Rembrandts aushalten. Es sind Schilderungen aus dem Familienleben der Handwerker und Bauern, die mit Humor und Liebe erfaßt sind; die ganze Umwelt dieser Menschenklassen, ihre Verrichtungen, ihre Sorgen und Freuden sind schlicht und behaglich geschildert. Das Halbdunkel der Wohnungen, die Weichheit war-

Adriaen van Ostade: Das Schweineschlachten

mer, nachmittäglicher Luft, der Sonnenglanz auf Höfen und Gassen, gelegentlich auch das Grelle künstlichen Lichtes bei nächtlichen Szenen sind meisterhaft gestaltet. In den späteren Jahren tritt das Malerische zurück; die Linien umreißen die Dinge in strengerem Zuge, die Dunkelheiten werden fester umgrenzt und durch regelmäßig geschichtete Strichlagen bezeichnet, die an die Gewohnheiten der Kupferstecher erinnern. Es tritt an die Stelle des Gelockerten eine gewisse Festigkeit und Härte. Im allgemeinen bevor-

Adriaen van Ostade: Mann und Frau im Gespräch
(In der Größe des Originals)

zugt Ostade in dieser Spätzeit gleichmäßige Beleuchtung und größere Helligkeit. Das entspricht dem, was wir aus seinen Gemälden und Aquarellen über seine Entwicklung ablesen können. Während aber diese späte Art in allem Gemalten mit einer vermehrten Farbigkeit zusammengeht, ja oft zur Buntheit führt, gelingt es Ostade in den Radierungen nur selten und nur in sehr beschränktem Maße, Farbe wiederzugeben; daher denn solche Blätter oft leer und leb-

los sind. In der Sicherheit der Strichführung, in der Eindringlichkeit der Schilderung, in der Abgewogenheit des Bildaufbaues stehen sie immer noch so hoch, daß sie alles von seinen Nachfolgern Geschaffene in den Schatten stellen.

Cornelis Bega:
Die junge Frau
(In der Größe des Originals)

Von diesen Nachfolgern schließen sich zwei besonders eng an ihn an. Der wenig jüngere Cornelis Bega (1620—1664) ist Ostades Schüler gewesen. Er hat in seinen kleinen, frisch erfaßten Köpfen und Einzelfigürchen trotz der Anlehnung an seinen Lehrer eine eigene Note getroffen und in ausführlicheren Blättern eine selbständige, allerdings etwas gekünstelte Abstufung von Hell zu Dunkel aus dem Vordergrund in den Hintergrund entwickelt. Er ist geistreich und erfindungsreich, ein sicherer Zeichner, der die Mittel der Radierung auszunutzen versteht. Der weit jüngere Cornelis Dusart (1660—1704) ist eher als Nachahmer Ostades zu bezeichnen. Auch er soll dessen Unterricht genossen haben. Oft möchte man vermuten, er habe unmittelbar nach Vorbildern von der Hand seines Lehrers gearbeitet. In anderen Blättern, die längst nicht auf der Höhe solcher stehen, nähert er sich in Typen und Tracht schon der Art des 18. Jahr-

Cornelis Bega:
Der Bauer mit der Pelzmütze
(In der Größe des Originals)

hunderts. Er setzt an Stelle der schlichten Selbstverständlichkeit Ostades ein grimassierendes und fast satirisches Wesen. Bei ihm macht sich ein stärkeres Abweichen von der leichten und geistreichen Radiertechnik des 17. Jahrhunderts und eine unverkennbare Annäherung an die Art der Kupferstecher bemerkbar.

Rembrandt hat, wie wir sahen, erst in den vierziger Jahren Landschaften geschaffen. Er brauchte dabei nicht mehr an die Kunst der Übergangszeit anzuknüpfen, wie er es in seinen Figurenblättern tat. Denn andere haben vor ihm Landschaften radiert und sich bereits aus der Gebundenheit befreit, die noch bei den beiden van de Velde und Pieter Molyn unverkennbar ist. Unmittelbar an diese Künstler läßt sich Jan van Goyen (1596—1656) anschließen, der etwa um 1630 zu radieren begonnen hat. Seine Radierungen scheinen alle aus seiner Frühzeit zu stammen. Durch die Freiheit der Strichführung lassen sie alles Vorhergehende weit hinter sich. Entsprechend der Weise seiner Gemälde erstrebt er bei der Arbeit auf der Kupferplatte Tonigkeit, Zartheit der Übergänge, sucht er das Verschwimmen und Hellwerden der Ferne wiederzu-

Cornelis Dusart: Die Trinker am Fenster. 1685
(In der Größe des Originals)

geben. Seine Striche sind zart und leicht und werden erst im Vordergrund kräftiger, um eine Kulisse zu bilden. Er scheut sich nicht, auf Kosten der Deutlichkeit malerische Wirkungen zu erreichen. So steht er am Anfang einer neuen Epoche der Landschaftsradierung. Die große Zahl der Landschaftsradierer, die seit den dreißiger Jahren auftreten, bezeugt die Beliebtheit der Gattung. Auf alle einzugehen, würde

eine Überlastung mit Namen bedeuten und keine Bereicherung der Gesichtspunkte ergeben, da die meisten nur übernehmen, was die wenigen Führer errungen haben. Allaert van Everdingen (1621—1675) gehört bereits einer jüngeren Generation an als Goyen. Die Tonigkeit erreicht bei ihm einen noch höheren Grad, die Zartheit der Übergänge von Hell zu Dunkel ist kaum mehr zu überbieten und die Leichtigkeit und Sicherheit der Nadelführung ergibt den Eindruck vollkommener Mühelosigkeit. Die Vordergrundskulisse, deren Goyen noch nicht entraten konnte, verschwindet. Zum Teil nach Studien gemacht, die Everdingen von einer Reise nach Norwegen mitgebracht hatte, zum Teil die heimische Landschaft wiedergebend, sind seine Radierungen schlichte Naturausschnitte aus waldigem Hochland oder aus baumreicher Ebene, die den Charakter der geschilderten Gegenden mit Frische und Unmittelbarkeit wiedergeben. Bezeichnend für sie, wie für die Landschaftsdarstellungen aus der Jahrhundertmitte überhaupt, ist, daß sie weder Ansichten bekannter, aus äußeren Gründen bemerkenswerter Gegenden wiedergeben, noch Umbildungen der Natur zu phantastischen Kompositionen sind. Der Höhepunkt wird in den wenigen Blättern erreicht, die Jacob van Ruijsdael (1629—1682) radiert hat. Sie stellen, sehr verschieden in den künstlerischen Absichten, zum Teil Felsenpartien oder große von Wind und Wetter zerzauste Bäume in ganz zeichnerischer Weise mit geringer Schattenangabe, zum Teil Waldränder und Lichtungen in malerischer, reich ver-

Jan van Goyen: Die Holzbrücke

Allaert van Everdingen: Die Landschaft mit dem Ziegenhirten

treibender Weise dar. Die eine Art knüpft offenbar an die ältere vorrembrandtsche Landschaftsradierung an und gelangt dabei zu größter Ausdruckskraft der Linie; Beziehungen zu Herkules Seghers scheinen mitgesprochen zu haben. Die zweite Art ist durch die Tätigkeit Ruijsdaels als Maler bestimmt. In solchen Blättern ist das abkürzende Verfahren zu seiner schönsten Ausbildung gelangt: die Striche bezeichnen nur noch Helligkeiten und Dunkelheiten, aus denen sich erst mittelbar die Formen der Dinge ergeben. Wie Folgen kurzer Striche die zerklüftete Rinde eines Baumstammes, einzelne Zacken die Eigentümlichkeit des Eichenlaubes, Wechsel von Weiß und Schwarz die Bewegung des Geländes, wenige gerade Linien einen stillen Wasserspiegel angeben, zeugt von höchstem malerischem Stilwillen. Der Aufbau der Landschaft ist von packender Größe und Geschlossenheit, ihre Stim-

Allaert van Everdingen: Die Kapelle im Gebirge

mung spricht unmittelbar in überzeugendem Ausdruck. So ist Ruijsdael der einzige Landschafter der Jahrhundertmitte, der als Rembrandt ebenbürtig bezeichnet werden kann.

Um Ruijsdael hat sich eine Schule gebildet, die das von ihm Erreichte ausnützt und ausbreitet. An seine Größe reicht keiner heran, aber mancher kommt ihm

Jacob van Ruijsdael: Die Hütte am Bach

nahe und fügt aus Eigenem Neues in das Gesamtbild. Die meisten übernehmen von ihm und von Everdingen die baum- und felsenreiche Landschaft. Merkwürdig selten wird die bezeichnende holländische Flachlandschaft mit ihren weiten, feuchten Wiesen und Weiden, ihren Kanälen und Dämmen, dem unbegrenzten Fernblick und dem hohen wolkigen Himmel wiedergegeben. Die Eichenwälder der Umgebung Haarlems und Amsterdams scheinen das Ziel gewesen zu sein, das die Radierer mit Vorliebe auf der Suche nach Bildvorwürfen lockte, wenn sie nicht italienische Gegenden schilderten oder jene baumbedeckten Felsen mit Holzfällerhütten und rauschenden Gebirgswässern wiederholten, denen Everdingen in Holland Heimatrecht errungen hatte. Antonis Waterloo

Jacob van Ruijsdael: Die Eiche auf dem Felsen

(um 1610 bis nach 1676) ist einer der erfolgreichsten dieser Künstler. Mit leichter Hand und erlesenem Geschmack hat er eine große Anzahl Blätter radiert, in denen er zwischen Bäumen von mächtigem Wuchs Blick auf hügeliges Land erscheinen läßt. Gegensätze von tiefen Schwärzen und lichten Helligkeiten, wirkungsvolle Überschneidungen, großzügiger Aufbau zeichnet sie aus. Das Spiel des Sonnenlichtes auf üppigem Laub zu erfassen, gelingt ihm ausgezeichnet. Doch bleibt er an der Oberfläche der Dinge haften; er weiß kaum von der Beseelung der Natur und greift mehr in die Breite als in die Tiefe. Mit der einmal gefundenen Manier zufrieden, wiederholt er sich immer wieder, so daß sein Gesamtwerk sehr gleichförmig wirkt und keine Überraschungen bietet. Roelant

Roghmans (1597—1686) Landschaften sind bei ähnlicher Einstellung auf kräftige Gegensätze von Schwarz und Weiß in Zeichnung und Tiefenwirkung weniger sicher. Es fehlt ihm aber nicht an Gefühl für die Stimmung in der Natur, so daß er in dieser Hinsicht mehr zu sagen weiß als Waterloo. Beide Künstler sind von Rembrandts mächtiger Erscheinung nicht unberührt geblieben. Haben sie sich auch in den Mitteln der Radierung, wie sie in Rembrandts Landschaft verwendet sind, nicht an ihn angeschlossen, so spricht sich doch in manchen Einzelheiten und besonders in der Bedeutung, die sie dem Helldunkel beimessen, sein Einfluß auf ihre künstlerische Richtung aus. Die durchschnittliche Höhe der Landschaftsradierung in der zweiten Jahrhunderthälfte zeigen sehr deutlich die Blätter eines an sich nicht sehr bedeutenden Künstlers wie Jan Hackaert (1629 bis um 1700). Ausgezeichnetes schafft im Landschaftlichen Simon de Vlieger (um 1600—1653), der als Maler fast nur Seestücke hinterlassen hat. Besonders in seinen späten Blättern gelangt er zu Eigenart und Eindringlichkeit. Er schildert Landstraßen, die an stillen Kanälen hinführen und schlanke Bäume, deren zierliches Laubwerk sich im Wasser spiegelt. Auch als Radierer von Tierstücken leistet er Gutes, wenn er sich auch mit den großen Vertretern dieser Gattung nicht messen kann.

Das holländische Straßenbild mit seinen sauberen Ziegelhäusern, schattigen Bäumen und stillen geraden Kanälen hat Jan van der Heijden (1637—1712)

Jacob van Ruijsdael: Das Kornfeld am Waldrand

(Annähernd in der Größe des Originals)

Antonis Waterloo: Der Waldweg mit den zwei Bauern
(In der Größe des Originals)

in Radierungen wiedergegeben, die, sehr farbig behandelt, keine Einzelheit des Mauerwerks, der Fenster und Türen, des Straßenpflasters übersehn und sich doch von jeder Kleinlichkeit fernhalten. Diese Blätter verdanken einem merkwürdigen Anlaß ihre Entstehung: Heyden hat sich um das Feuerlöschwesen seiner Vaterstadt Amsterdam verdient gemacht und im Bilde die Wirkung seiner Erfindungen vorführen wollen. So kam er, als Maler ein feinsinniger Schilderer bürgerlicher Architektur, dazu, jene Radierungen zu schaffen, die weit mehr be-

Jan Haeckert: Der Waldbach

deuten als bloße Illustrationen des Gebrauchs von Löschgerät.

Neben der Landschaft und dem Straßenbild mußte ein anderes die niederländischen Radierer fesseln: das Meer, das an die Küsten ihrer Heimat spülte und zu weiten Fahrten in die Fremde lockte. Sie sahen in ihm aber nicht das bald wild sich erhebende, bald still sich breitende Element, das stärker als Erde und Himmel Symbol der Stimmungen und Leidenschaften menschlicher Seele werden kann. Für sie war es in erster Linie die Heimat der Seefahrer und Fischer. Das unbelebte Meer ist im 17. Jahrhundert nicht dar-

gestellt worden; ohne Schiffe und Boote, das heißt ohne den Menschen und sein Werk, bleibt es damals unverständlich. Der Hauptmeister auf diesem Gebiet ist Reinier Nooms, genannt Zeeman (1623 bis vor 1668). Er hat eine Folge der Amsterdamer Stadttore und mehrere ähnliche Ansichten von Paris geschaffen, die Bastionen und Türme, Brücken und Gräben und das Gewimmel der aus- und einpassierenden Leute sehr lebendig darstellen. Dann aber schildert er das offene Meer mit großen und kleinen Schiffen, Booten und Kähnen immer wieder. Bald liegen sie still auf dem ruhigen Wasser, bald gleiten sie mit vollen Segeln dahin oder tanzen auf den bewegten Wogen. Mehrfach hat er Seeschlachten erfunden; gelegentlich zeigt er Schiffe, die verankert und halb umgestürzt von Flößen aus geflickt und geteert werden. Die Weite der Meeresfläche erfaßt er mit einfachen Mitteln überzeugend, sei es, daß er mit wenigen bezeichnenden Linien die ruhige Ebene oder mit krausen Strichen die sich brechenden Wellen wiedergibt. Er hat mit spitzer, feiner Nadel sehr sicher gearbeitet. Mit geistreich geführten Strichen weiß er alles eindeutig hinzusetzen; die Fahrzeuge mit ihren schlanken Masten und dem zierlichen Tauwerk heben sich klar und reinlich vom Himmel ab, der stets lebendig und gut beobachtet ist, ob er sich hell über dem Wasser erhebt oder von Wolken bedeckt ist. Die Luft ist frisch und durchsichtig, so daß man jede Einzelheit auf den Schiffen zu erkennen glaubt. Ganz dem Gegenständlichen hingegeben ist Zeeman in einer Folge genauer

Reinier Nooms, gen. Zeeman: Die Regeliers-Poort von Amsterdam

Reinier Nooms, gen. Zeeman: Segelboote bei ruhiger See

Bildnisse der holländischen Kriegsschiffe und in einer zweiten, die alle gebräuchlichen Schiffstypen von der Jolle bis zum Dreimaster zeigt. Eine ihm eigentümliche Liebe zur See und zum Schifferhandwerk spricht sich in allem, was er geschaffen hat, aus. Ludolf Bakhuijzens (1631—1708) Radierungen mit Schiffen auf hoher See können denen Zeemans allein an die Seite gestellt werden. Seine Blätter sind frei und leicht geätzt; die Atmosphäre über dem Meer und die Wirkung verdeckter Sonne kommen in ihnen überzeugend zum Ausdruck; bewegte Wellen werden in geistreicher Behandlung gut erfaßt; die Tiefenwirkung bleibt hinter der von Zeeman erreichten kaum zurück. Abraham Storck (um 1635 bis um 1710), einer der bekanntesten Seemaler der Zeit, hat nur ein Blatt mit einem Segelschiff radiert.

Ludolf Bakhuijzen: Die Schelde bei Antwerpen

Neben der Richtung, die die nordische Landschaft schildert, geht eine andere her, die ihre Vorwürfe aus dem Süden holt. Zwar hat die holländische Kunst sich im 17. Jahrhundert vom Einfluß der italienischen Renaissance befreit und einen eigenen Stil gefunden. Aber es wanderte doch noch mancher Maler nach Süden, um nun mit eigenen Augen das fremde Land zu betrachten und in seiner Art wiederzugeben. Es entstehen neben Gemälden zahlreiche Radierungen italienischer Ansichten. Doch auch hier gilt, daß nicht mehr, wie im 16. Jahrhundert historisch wichtige Stätten, sondern alles, was aus künstlerischen Gründen fesselte, dargestellt wird: altes namenloses Gemäuer, mächtige Berge, fruchtbare Ebenen mit Fluß-

Bartholomäus Breenbergh:
Ansicht der Torre Leonina bei Frascati. 1640
(In der Größe des Originals)

läufen, die prächtigen Bäume des Südens und das Landvolk in seinen bunten Trachten. Mit einer zarten, beweglichen Nadel hat Bartholomäus Breenbergh (1599 bis vor 1659), der bereits 1620—1627 und später wohl noch einmal in Rom war, die Campagna geschildert, wo sich die malerischen Reste der

Thomas Wijck: Der orientalische Kaufmann

antiken Wasserleitungen hinziehen, in Ruinen sich neue Wohnungen eingenistet haben und mittelalterliche Wachttürme aufragen. Er hat im Gebirge Villen auf steiler Höhe über brausenden Bächen gezeichnet und den Blick in dunkle Höhlen festgehalten. Geistreich beobachtete zeitgenössische Gestalten oder Fabelwesen aus der griechischen Sage, die mit ihrem Flötenspiel Mädchen und Frauen anlocken, sind mit feinstem Gefühl in diese Landschaften gesetzt. Beschrän-

Thomas Wijck: Die Frau mit den zwei Körben

kung auf kleine Abmessungen hat seine Blätter davor bewahrt, leer und nichtssagend zu wirken, wie die mancher anderer Italienfahrer. Zu sehr feinen Wirkungen gelangt der um fast zwei Jahrzehnte jüngere Thomas Wijck (um 1616—1677) in seinen italienischen Ruinenbildern und Genreszenen, die sich durch einen zarten, grauen Ton auszeichnen und sehr malerisch durchgeführt sind. Den Höhepunkt erreicht diese Richtung in Jan Both (um 1618—1652), der gebirgige Gegenden mit hohen schlanken Bäumen bevorzugt. Seine Blätter sind mit einer Fülle zierlicher

Jan Both: Italienische Landschaft

Formen übersponnen, ohne überladen oder unruhig zu wirken. Feingliedrige Vegetation, bewegtes Gelände, anmutige ferne Berglinien überflutet ein merkwürdig warmes Licht, das jede Einzelheit zu ihrem Recht kommen läßt. Tiefe Schwärzen sind ganz ver-

Nicolaes Berchem: Hirtenpaar mit seiner Herde

mieden. Heiterkeit südlicher Beleuchtung, Durchsichtigkeit erwärmter Luft spricht beglückend aus seinen Werken. An Both schließt sich Nikolaes Berchem (1620—1683) an, wenigstens im Landschaftlichen seiner Radierungen. Meisterhaft weiß er

Nicolaes Berchem: Ziegenkopf
(In der Größe des Originals)

den Glanz des Sonnenlichtes einzufangen, die Umrisse der Dinge in der Luft verschwimmen zu lassen, die Ferne in weichem Duft aufzulösen. Seine leichte Hand führt die Nadel mit feinstem Gefühl für den Reiz zarter und sauberer Linien. In der äußerlichen Beschreibung der Welt erschöpft sich aber seine Kunst. Es ist mehr die Außenseite der Dinge, die er erfaßt, als ihr Wesen; so gelingt es ihm nicht immer, den Gefahren einer Manier zu entgehen, die einmal Erreichtes dauernd wiederholt. Mehr Tiefe spricht aus dem Schaffen Karel Dujardins (1622—1678), der im Gegenständlichen ihm nahestehend auch in der Handhabung der Radierung mit ihm wetteifert. Neben

großen Campagnalandschaften hat er kleine Blättchen geschaffen, die abkürzend in wenigen Linien Luft und Weite des Ausblicks ausgezeichnet erfassen. Beide Künstler haben ihre Landschaften reichlich mit Hirten und Herden zu beleben gesucht und auch öfters reine Tierstücke radiert, bei denen die umgebende Natur nur den Rahmen abgibt oder überhaupt fehlt. Diese Tierdarstellungen gehören zum Besten, das von ihnen ausging. Sie schildern Farbe und Oberfläche mit größter Sicherheit, geben das weiche Fell der Ziegen, das zottige der Schafe, das glatte der Rinder und Pferde, das struppige der Esel höchst bezeichnend wieder. Und darüber hinaus zeigen sie ein liebevolles Eingehen auf Eigenart und Temperament der Tiere. Alles, was Dujardins Tierstücke auszeichnet, findet sich in noch höherem Maße bei Paulus Potter (1625—1654) wieder, den man mit Recht als den größten Tierdarsteller seiner Zeit gefeiert hat. Er hat nie die Heimat verlassen und sich ganz auf das beschränkt, was sie ihm an Anregungen geben konnte. Das Gebiet, das er als Maler wie als Radierer pflegt, ist eng begrenzt: Rinder, Schafe, Ziegen, Pferde auf der Weide. In dieser Beschränkung bringt er es aber zu höchster Meisterschaft. Kein anderer hat wie er den Charakter der Haustiere zu erfassen verstanden, keiner mit der gleichen Sicherheit ihre Gestalt wiedergegeben. Mehrfach hat er, besonders in seiner Jugend, ganz bildmäßige Blätter geschaffen, die in einer Landschaft stehende oder gelagerte Tiere in kunstvoller Anordnung zeigen. In den späteren, meist kleinen

Karel Dujardin: Italienische Landschaft. 1653

Radierungen beschränkt er sich darauf, einzelne Tiere zu zeichnen und ihre Umgebung nur anzudeuten. Die Eindringlichkeit wächst aber in gleichem Maße als das Beiwerk wegfällt. Potter hat die Ätztechnik meisterhaft beherrscht; meist gelingt es ihm ohne nennenswerte Ergänzung durch Kaltnadelarbeit alles zu sagen. Seine Lichtführung ist entschlossen und durchaus malerisch, seine Kompositionsweise mit dem meist tief gelegten Horizont gibt die Eigenart der holländischen Landschaft wieder und läßt die Tiere, indem sie sich gegen den Himmel abheben, eindrucksvoll hervortreten. Unmittelbar an Potter hat sich

Paulus Potter: Der Stier. 1650

Adriaen van de Velde (vor 1636—1672) angeschlossen. Dieselben Gegenstände behandelnd wie jener, wandelt er seinen Stil ins Zierliche und Gelöste. Die Landschaft gewinnt bei ihm größere Bedeutung. Ausgezeichnet erfaßt er die Stimmung saftiger Weiden, stiller Winkel unter Bäumen und Gesträuch. Keiner hat wie er den Glanz des Sonnenlichtes auf den Tierkörpern wiederzugeben verstanden. Er führt die Entwicklung beträchtlich über das von dem jung verstorbenen Potter Erreichte weiter und wird sein würdiger Erbe und der Fortsetzer seiner Bestrebungen. Mit besonderer Vorliebe hat Dirk Stoop (um 1610—1686) Pferde dargestellt; die Müdigkeit und das Zusammensinken der ermatteten Tiere auf

Adriaen van de Velde: Schafe. 1670
(In der Größe des Originals)

der Weide und an der Krippe kommt in seinen Blättern besonders deutlich zum Ausdruck. Jan le Ducq (um 1630 bis um 1676), ein Schüler Potters, hat Hunde mit Geschick in kräftig betonender Weise radiert. Aelbert Cuijp (1620—1691), als Maler einer der bedeutendsten Gestalter der von Vieh belebten Landschaft, bleibt in seinen wenigen kleinen Radierungen in der Darstellung der Tiere weit hinter Potter zurück. Obgleich gut beobachtet und sicher gezeichnet, sind sie grob geätzt und als Drucke belanglos.

So sehr die niederländischen Landschafter, die nach Italien gingen, sich in der Heimat verwurzelt fühlen mochten, auf die Dauer entgingen sie den Einflüssen

nicht, die in der Fremde auf sie eindrangen. Zwar an die italienische Kunst lehnten sie sich nur selten an; und eine Gefahr für ihre Eigenart entstand schon darum nicht, weil die meisten von ihnen das eigentliche Gebiet der einheimischen Kunst, religiöse und historische Darstellungen, ganz mieden. Um so stärker aber beginnt der Einfluß der französischen Landschaftsmalerei, die ihre zweite Heimat in Rom gefunden hatte, zu wirken. Bereits Jan Both ist von der Kunst Claude Lorrains nicht unberührt geblieben. Unverkennbar hat sie auf Herman Swanevelt (um 1600—1655) starken Eindruck gemacht. Die Landschaftskunst, die im Rahmen der neuen unter Ludwigs XIV. Regierung in Frankreich einsetzenden klassizistischen Strömung erwuchs, steht in deutlichem Gegensatz zu der niederländischen. Ein strenger, mit der Architektur und Plastik verwandter Aufbau zeichnet sie aus. An Stelle schlichter Naturausschnitte werden kunstvoll komponierte Phantasielandschaften mit antiken Gebäuden und Ruinen, weitem Ausblick und bühnenmäßig gestaltetem Vordergrund gesetzt. Selbst, wo unmittelbar Ansichten der Natur zum Vorwurf dienen, wird durch Wahl der Ansicht und des Vordergrundes für streng geschlossene Wirkung gesorgt. Dieser Art schließen sich Künstler wie Johannes Glauber (1646—1726) und Adriaen van Kabel (1631—1695) rückhaltlos an; ihr unterliegt auch vollständig der bereits erwähnte Flame Abraham Genoels. Sie sind kaum mehr als Niederländer zu erkennen, so sehr haben sie sich dem französischen

Adriaen van de Velde: Ochs und Schafe. 1670

Stil angepaßt. Auch von den späten Radierern religiöser und historischer Darstellungen und allegorischer Gegenstände, wie Jan Luijken (1649—1712) und Romeijn de Hooghe (1645—1708) gilt, daß sie je länger je mehr in das Fahrwasser westlicher Kunst geraten. Mit ihrem Abfall von der heimatlichen Art ist das Schicksal der niederländischen Radierung besiegelt. Die niederländische Kunst hat ihre große Rolle ausgespielt. Das wenige von Bedeutung, das im 18. Jahrhundert entsteht, greift entweder bewußt sich anlehnend an die heimische Kunst der Vergangenheit zurück oder sucht sich Vorbilder in fremden Meistern der Gegenwart.

Die Blütezeit der niederländischen Radierung umfaßt etwa ein halbes Jahrhundert. Um 1630 einsetzend, verklingt sie bereits gegen 1680. In diese Zeitspanne aber drängt sich eine Fülle bedeutender Erscheinungen. Rembrandt allein gelingt es, Tiefe und Weite der Welt zu erfassen. Alle anderen bringen es nur auf beschränktem Gebiet zu Größe. Doch bildet sich aus ungezählten Einzelleistungen letzten Endes doch ein Bild unerschöpflichen Reichtums.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die in Klammern beigefügten Buchstaben (B. P. D.) und Namen (Kellen, Seidlitz) und die ihnen folgenden Nummern beziehen sich auf die Handbücher: Adam Bartsch: Le Peintre-Graveur, 1803 ff.; J. D. Passavant: Le Peintre-Graveur, 1860 ff.; E. Dutuit: Manuel de l'Amateur d'Estampes, 1884 ff.; J. P. van der Kellen: Le Peintre-Graveur Hollandais et Flamand, 1866; Woldemar von Seidlitz: Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, 2. Aufl.

Zur Reproduktion wurden mit wenigen Ausnahmen die Originale der Graphischen Sammlung in München benützt. Die meisten Blätter mußten in verkleinertem Maßstabe wiedergegeben werden; wo die Originalgröße beibehalten werden konnte, ist das unter der Abbildung angegeben.

Seite

Lucas van Leyden: Bildnis Kaiser Maximilians I. 1520 (B. 172) 7
Lucas van Leyden: David im Gebet. 1520 (B. 29) . . 9
Dirk Vellert: Der Trommler und das Kind. 1523 (B. 17) 10
Frans van Espleghem, gen. Crabbe: Enthauptung Johannis des Täufers (P. 28) 11
Hieronymus Cock: Landschaft mit Apoll und Daphne 14
Pieter Brueghel d. Ä.: Die Hasenjagd. 1566 15
Hans Bol: Eislauf (Kellen 22) 17
Roelant Savery: Die Hirschjagd 19
Peter Paul Rubens: Die heilige Katharina 20
Anthony van Dyck: Bildnis Pieter Brueghels (D. 2 I) . 21
„ „ „ Bildnis Joos de Mompers (D. 7 I) 22
„ „ „ Bildnis Lucas Vorstermans (D. 13 I) 23

Seite

Cornelis Schut: Die heilige Familie 24
Jan Fyt: Zwei Ziegenböcke (B. 1) 25
Adriaen van Stalbemt: Die Kirchenruine (Kellen 2) . 26
Lukas van Uden: Weite Baumlandschaft (B. 45) . . . 27
Lodewyck de Vadder: Das Dorf auf dem Hügel (B. 7) . 29
„ „ „ Flußlandschaft (B. 10) 30
Ignatius van der Stock: Waldlandschaft nach Jacob Fouquier (Kellen 8 II) 31
Simon Frisius: Blick auf ein Gehöft 35
Willem Buytewech: Das Liebespaar (Kellen 10) . . . 36
„ „ Bathseba, Davids Brief lesend (Kellen 3) 37
Esaias van de Velde: Die quadratische Baumlandschaft 38
Esaias van de Velde: Gesellschaft im Freien 39
Jan van de Velde: Der Monat Juli (1616) 41
Herkules Seghers: Die hügelige Landschaft 43
„ „ Die bemooste Tanne 45
„ „ Die Flußniederung 47
Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis. 1629 (Seidlitz 338) 49
„ „ „ Der Bettler mit der Glutpfanne (Seidlitz 173 II) 50
„ „ „ Selbstbildnis mit Saskia. 1636 (Seidlitz 19 II) 52
„ „ „ Abraham, Isaak liebkosend (Seidlitz 33 II) 53
„ „ „ Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643 (Seidlitz 212) . 55
„ „ „ Das Hundertguldenblatt. Um 1650 (Seidlitz 74 II) . . . 56/57
„ „ „ Bildnis des Jan Six. 1647 (Seidlitz 285 III) 58
„ „ „ Männlicher Akt. 1646 (Seidlitz 193 I) 59

Seite

Rembrandt van Rijn: Die Landschaft mit der saufenden Kuh (Seidlitz 237 II) 60
„ „ „ Der Kanal mit den Schwänen. 1650 (Seidlitz 235 II) 61
„ „ „ Bildnis Clement de Jonghes. 1651 (Seidlitz 272 III) 62
„ „ „ Die Anbetung der Hirten. (Seidlitz 45 II) 63
„ „ „ Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654 (Seidlitz 83 I) . . 64
„ „ „ Christus am Ölberg. (Seidlitz 75 I) 65
„ „ „ Das Kolf-Spiel. 1654 (Seidlitz 125 I) 66
„ „ „ Bildnis des Goldschmiedes Jan Lutma d. Ä. 1656 (Seidlitz 276 II) 67
Jan Livens: Kopf eines alten Mannes (D. 33 II) . . . 68
Ferdinand Bol: Das Opfer Gideons (D. 2 IV) 69
„ „ Männliches Bildnis (D. 13 II) . . . 70
Salomon Koninck: Kopf eines alten Mannes. 1628 . . 71
Carel de Moor: Bildnis Jans van Goyen (Kellen 1 I) . 73
Adriaen van Ostade: Die Scheune. 1647 (B. 23) . . 74
„ „ „ Der Familienvater. 1648 (B. 33) . 75
„ „ „ Der Angler auf der Brücke (B. 26) 76
„ „ „ Das Schweineschlachten (B. 41) . 77
„ „ „ Mann und Frau im Gespräch (B. 12) 78
Cornelis Bega: Die junge Frau (B. 2) 79
„ „ Der Bauer mit der Pelzmütze (B. 5) . . 80
Cornelis Dusart: Die Trinker am Fenster. 1685 (B. 1) 81
Jan van Goyen: Die Holzbrücke (D. 4) 83
Allaert van Everdingen: Die Landschaft mit dem Ziegenhirten (B. 24) 84
Allaert van Everdingen: Die Kapelle im Gebirge (B. 10) 85
Jacob van Ruijsdael: Die Hütte am Bach (B. 1) . . . 86
„ „ „ Die Eiche auf dem Felsen (B. 2) . 87
„ „ „ Das Kornfeld am Waldrand (B. 5) 89

Seite

Antonis Waterloo: Der Waldweg mit den zwei Bauern (B. 1) 90
Jan Haeckert: Der Waldbach (B. 6) 91
Reinier Nooms, gen. Zeeman: Die Regeliers-Poort von Amsterdam (D. 120) 93
Reinier Nooms, gen. Zeeman: Segelboote bei ruhiger See (D. 32) 94
Ludolf Bakhuijzen: Die Schelde bei Antwerpen (B. 4) . 95
Bartholomäus Breenbergh: Ansicht der Torre Leonina bei Frascati. 1640 (B. 9) 96
Thomas Wijck: Der orientalische Kaufmann (B. 15) . 97
„ „ Die Frau mit den zwei Körben (B. 14) 98
Jan Both: Italienische Landschaft (B. 2) 99
Nicolaes Berchem: Hirtenpaar mit seiner Herde (B. 6) 100
„ „ Ziegenkopf (B. 17) 101
Karel Dujardin: Italienische Landschaft. 1653 (B. 32) . 103
Paulus Potter: Der Stier. 1650 (B. 1) 104
Adriaen van de Velde: Schafe. 1670 (B. 14) 105
„ „ „ „ Ochs und Schafe. 1670 (B. 12) . 107

GETTY CENTER LIBRARY
NE 2053 Z85 MAIN
c. 1 BKS
Zoege von Manteuffel
Die niederländische Radierung von den An
3 3125 00364 6508